



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2010

O „glotateljach“ v russkoj zrelischnoj kul'ture

Burenina, Olga

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich
ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-44700>
Journal Article

Originally published at:

Burenina, Olga (2010). O „glotateljach“ v russkoj zrelischnoj kul'ture. *Russian Literature*, 67(2):151-183.

О «глотателях» в русской зрелищной культуре

1.

Эмиль Кио, родоначальник знаменитой династии иллюзионистов, выпустил в 1958 г. книгу «Фокусы и фокусники», где в автобиографической форме представил интересные сюжеты из истории фокусов. Кио разделяет фокусников на две группы: манипуляторов и иллюзионистов:

Что такое манипулятор и что такое иллюзионист? Манипулятор – это артист, у которого вся работа построена на ловкости и проворстве рук. Он манипулирует, или, как говорят профессионалы, санжирует картами, шариками, цветами, платками и тому подобными мелкими предметами, уместающимися в карманах. Бывает, что манипулятор пользуется аппаратурой, но она обычно небольшого размера и проста по устройству. С помощью аппаратуры манипулятор достает из-под халата вазы с водой и рыбками, птиц и т. д. Фокусы, основанные на ловкости рук, называются также престижитацией и эскамотированием.

Иллюзионист – это артист, работающий со сложной аппаратурой, построенной на широком использовании оптики и механики. За последнее время иллюзионисты стали прибегать к помощи радио и электричества. Существенную роль в работе иллюзиониста играют его ассистенты, которые то появляются в аппаратах, то исчезают в них. Они должны обладать ловкостью и гибкостью, чтобы в какие-то доли секунды спрятаться в аппарате, приняв подчас самое неудобное положение, или, наоборот, молниеносно выйти из него. Достигается это упорной тренировкой¹.

Кио в полной мере осознает место фокусов и в истории цирка и в истории культуры. Иллюзионисты, использовавшие для своих представлений особые механизмы, люки и зеркала, способствовали развитию не только сценического иллюзионизма, но и научной механики в целом. Манипуляторы, прибегавшие не к наличию технических устройств, а исключительно к помощи ловкости и гибкости своих рук, пальцев, туловища, головы, развивали и совершенствовали двигательные способности тела. В книге Кио есть также глава о глотателях шпага и лягушек. Глотатели, по мнению Кио, – не артисты, а своего рода искусники, способные управлять своим желудком, что достигается путем длительной тренировки внутренних органов:

Самые разнообразные фокусники подвизались на ярмарках. Здесь можно было увидеть «людей-аквариумов», «королей огня», шпагоглотателей.

«Люди-аквариумы» выпивали одну за другой десять бутылок воды и тут же, запрокинув голову, фонтаном извергали ее обратно. Они же глотали живых лягушек, рыбок и тем же путем выбрасывали их назад. Я видел однажды человека, который проглотил целое яйцо и тут же, улыбаясь, возвратил его обратно.

Понятно, что подобного рода малоэстетическое «глотание» не имеет никакого отношения к искусству. Здесь просто демонстрируется умение управлять своим

¹ Кио Эмиль. Фокусы и фокусники. Под. ред. Ю. Дмитриева. Москва: Искусство, 1958, с. 60-61. Ср. также: Вадимов А. А. Репертуар иллюзиониста. М., Профиздат, 1967.

желудком, которое достигается путем долгой тренировки. Таким людям, например, ничего не стоит извергнуть фонтаном воду – для этого надо лишь надавить на диафрагму. На финал обычно продлевается такой трюк: уйдя за кулисы, исполнитель выпивает керосин, затем снова появляется перед зрителями, подносит ко рту зажженную спичку и... самое настоящее пламя вырывается у него струей из рта. Он направляет огненную струю на факел, и факел, предварительно смоченный керосином, воспламеняется [...]

Наряду с «людьми-аквариумами» и «королями огня» удивление у посетителей ярмарки вызывали шпагоглотатели. Ударяя шпагой о шпагу, исполнитель привлекал к себе внимание зрителей. Когда их собиралось достаточно, шпагоглотатель показывал, что шпага, с которой он имеет дело, самая настоящая. После этого он несколько раз проводил по клинку шелковым платком, запуская голову и ловко вставляя шпагу себе в пищевод по самую рукоятку. Этот трюк эффектный, но опасный, он требует длительной тренировки. Сперва шпагоглотатель приучает свое горло к щекотанию, потом начинает вводить туда предметы, начиная обычно со свечки. Для того, чтобы предметы не вызвали в горле спазм, их надо слегка нагреть. Шпагоглотатель всегда держит наготове платки, которыми он протирает клинки и таким образом нагревает их².

На первый взгляд, в описании Кио, глотатели сходны с цирковыми манипуляторами, основным инструментом которых является их собственное натренированное тело. Однако при манипуляции значительную роль играют «отвлекающие моменты», т. е. разного рода способы переключить внимание зрителя от тех действий фокусника, предметов или мест, которые по сюжету выступления должны остаться незамеченными, иначе секрет фокуса окажется раскрытым.

Амаяк Акопян, раскрывая секреты фокусов и трюков из репертуара своей семьи, вспомнил слова отца, Арутюна Акопяна, утверждавшего, что «хороший манипулятор каждым пальцем каждой руки должен уметь действовать одновременно и по-разному. Подобно тому, как пианист играет одновременно правой рукой мелодию, а левой аккомпанимент, глазами в это время следит за нотами, а ногой нажимает на педаль. Так и манипулятор – смотрит всегда не туда, где совершается самое важное для успеха фокуса, а туда, куда он хочет направить внимание зрителей, чтобы сбить их с толку.»³ Глотатели не пользуются отвлекающими моментами, как это делают манипуляторы. Взмах руки, поворот корпуса, указание на какой-либо предмет, поворот головы, пристальный взгляд, «игра глаз», ложные движения «волшебной палочкой» – все это отсутствует в репертуаре глотателей. Не прибегают они и к технике, подобно иллюзионистам. Сверхзадача их представления заключается в том, чтобы не отвлекать, а *притягивать* внимание зрителей, вызывать в них сильнейшие эмоции: восторг, ужас и отвращение одновременно.

Артисты, проглатывая органические вещества (воду и другие жидкости, включая горючие) и неорганические (лампочки, шарики, камни) превращают в публичный акт не только процесс глотания, но также и традиционно интимный, в обычной обстановке скрытый от посторонних глаз, процесс рефлекторного акта, в результате которого содержимое желудка извергается через рот наружу. Акт глотания и рефлекторный акт во время представления взаимодополняют друг друга. Номер глотателя демонстрирует

2 Кио Эмиль. Фокусы и фокусники. Под. ред. Ю. Дмитриева. Москва: Искусство, 1958, с. 46-48.

³ Амаяк Акопян. Большая книга фокусов и трюков из репертуара Арутюна и Амаяка Акопяна. Москва: ЭКСМО, 2007, 10.

динамику равновесия между внешним и внутренним телом артиста. Его номер – барьер, ассоциируемый с жизнью и смертью. Артисту совершенно необходимо сохранять равновесие между внутренним и внешним. Нарушение равновесия может привести, как в описанном Кио случае, к гибели исполнителя.

Главу Кио о глотателях открывает рисунок, сделанный художником Г. В. Дмитриевым, как нельзя лучше отражающий семантику шпаго– и других предметов глотания. (Илл. 1) С одной стороны рисунка изображен артист, просунувший шпагу в свое горло по самую рукоять. С другой стороны рисунка красуются три скрещенные шпаги, готовые стать новыми атрибутами глотателя. Художник Дмитриев не просто проиллюстрировал одну из главок книги Кио. Его рисунок при внимательном рассмотрении кодирует скрытый смысл. Изображение шпаг уподобляется кириллической букве Ж, которая, как известно, в старославянской азбуке читалась как «живете», что означало «оставить в живых, сберечь, спасти, оживлять, давать новую жизнь, ободрять, придавать бодрости, подкреплять». Глагол употреблялся в форме повелительного наклонения, во множественном числе. В контексте чтения азбуки он звучал как призыв Бога к людям жить в добре. Кроме того, шпаги, сложенные в форме буквы Ж, ассоциируются на этом рисунке с первой буквой слова *живот*. На рисунке Дмитриева видно, что шпага (в соответствии с ее размерами, которые показаны с правой стороны) проникла во внутреннюю область живота исполнителя. Шпагоглотатель, изображенный рядом с буквой Ж, обретает на рисунке способность оживить в читателе память об этимологии слова *живот*. «Живот» в старославянском и древнерусском языках означал не часть человеческого тела, а «жизнь», существование, земное бытие человека⁴. Именно в этом значении выступает слово *живот* в памятниках старославянской и древнерусской письменности:

Таче, забывъ скърбъ съмъртнѹю, тѣшааше сърдыце свое о словеси божии, «Иже погубити душу свою мене ради и моихъ словесъ, обрящети ю' въ животѣ вѣчнѣмъ съхранити ю'»

Затем, забыв смертную скорбь, стал утешать он сердце свое божьим словом: «Тот, кто пожертвует душой своей ради меня и моего учения, обрете и сохранит ее в жизни вечной»⁵.

Тако же и мужеви: лѣпше смерть, ниже продолжень животъ в нищети.

Так и мужи говорят: «Лучше смерть, чем долгая жизнь в нищете»⁶.

Глотатель шпаг оказывается субъектом и одновременно объектом своего представления. Феномен шпагоглотания позволяет продемонстрировать перед зрителем факт подвижности границ субъекта: граница тела не совпадает с границей внешнего и внутреннего. Глотатель демонстрирует мастерство как своего внешнего тела, и внутреннего. Он убеждает зрителя в том, что не только руки или пальцы, т.е. части

⁴ См, например: Старославянский словарь (по рукописям X-XI веков). Под ред. Р. М. Цейтлин, Р. Вечерки, Э. Благовой. М., Русский язык, 1994, с. 217, а также: Словарь древнерусского языка в десяти томах (XI- XIV вв.). Главный ред. член-корреспондент АН СССР Р. И. Аванесов. Т. III, 1990, 257-258.

⁵ Сказание о Борисе и Глебе. В: Памятники литературы Древней Руси. XI-начало XII века. Москва: Художественная литература (278-303), 282-283.

⁶ Моление Даниила Заточника. В: Памятники литературы Древней Руси. XII век. Москва: Художественная литература (388-399), 390-391.

внешнего тела, могут манипулировать предметами. Аналогичной способностью обладает и тело внутреннее.

Каждый артист-глотатель создает возможность для объективации «внутреннего тела». Ведь за исключением, пожалуй, ощущений со стороны желудочно-кишечного тракта, пульсации сердца и ритма дыхания для обычного здорового человека «внутреннего тела» практически не существует. Мы не задумываемся о работе и расположении своих внутренних органов до того момента, пока они осуществляются автоматически. Шпагоглотание – это трансфигурация внутреннего тела и его экспансия вовне. Внутреннее тело – желудок – объективируется, в определенные моменты зрелищного действия доминируя над внешним. Однако нерасчленимость единого сохраняется артистом. Существование человека, как показывает глотатель, немыслимо без равновесия внешнего и внутреннего. Глотателя можно определить не только как художника «боди-арта», но и как особого рода философа-демонстратора, познающего не только свою телесность, но и свое сознание. Сознание как раз и проявляет себя в столкновении с *иным*, получая от него «сопротивление» в момент попытки «проглотить» это *иное*. Во время представления зритель становится свидетелем того, как прямо на глазах формируется свертело, воспринимающее иное как свое⁷. Павел Антокольский в посвященном Марине Цветаевой стихотворении наделяет лирического героя мечтой о возвращении к самому себе, маркируемому не только юностью, но и искусством глотания:

Пусть варвары беснуются в столице,
В твоих дворцах разбиты зеркала...
Доверил я шифрованной странице
Твой старый герб девический – Орла!

Мне надо стать лгуном, как Казанова,
Перекричать в палате мятежей
Всех спорщиков и превратиться снова
В мальчишку и глотателя ножей⁸.

Кио прав, что глотатели не смешиваются с манипуляторами и иллюзионистами. Сохраняя подобие идентичности с этими фокусниками, артист-глотатель воплощает в номере нечто большее. Глотание – единственный в зрелищном искусстве жанр, демонстрирующий мастерство как внешнего, так и внутреннего тела. Баланс и сложная координация движений фокусника формируют специфический тип жонглирования, основным инструментом которого являются внутренние органы исполнителя. Историк цирка Юрий Дмитриев сообщает, что:

Египтянин Али выкуривал подряд несколько папирос, затем пил воду и выпускал дым, который шел словно из дымовой трубы. Али выпивал сорок стаканов воды и выпускал ее обратно в виде фонтана. Он глотал лягушек, тритонов, золотых рыбок и выплевывал их. Проглатывал три разноцветных платка и возвращал их публике.

⁷ Богатый иллюстративный материал о глотателях можно найти на сайтах: www.ziza.ru/2006/11/20/glotalati_mechejj_14_foto.html, www.membrana.ru/articles/simply/2007/02/22/180300.html См. также фотоматериалы на сайте Международной Ассоциации Глотателей мечей (Sword Swallowers' Association International) www.swordswallower.org/swordswallowing.html

⁸ Павел Антокольский. Избранное. Москва, 1987, С. 70.

Глотал двадцать пять орехов и одну миндалину и возвращал их обратно в любом порядке. В заключение он выпивал графин керосина, выпускал его, подносил свечу, и казалось, что из его рта вырывается пламя.⁹

Таким образом, для артиста-глотателя не лежит непреодолимая пропасть между органическими и неорганическими соединениями. Глотатель демонстрирует искусство, устанавливающее динамику равновесия между органическим и неорганическим миром.

Изображение описанного Юрием Дмитриевым таинственного египтянина, факира и «человека-фонтана» Али сохранилось на одном из цирковых плакатов 1915 г. «Flora. Die Sensation im Monat Mai. Ali, der geheimnisvolle Ägypter». Али показан во время представления номера «Флора» в момент извержения выпитых им стаканов воды.¹⁰ (Илл. 2) Вполне вероятно, что выступление знаменитого артиста, запечатленное на плакате, проходило в Пассаже-Паноптикуме в Берлине, располагавшемся на пересечении Фридрихштрассе и Беренштрассе. Именно в там происходили в начале XX в. наиболее экзотические цирковые представления, в том числе показ шпаго- и огнеглотателей. На плакате 1920-х гг., рекламирующем номер глотателей огня под общим названием «Die wilden Feuerfresser», значится, что выступление артистов можно увидеть в Пассаже-Паноптикуме. Актер, изображенный на плакате, только что выпив керосин, подносит факел и извергает из рта пламя.¹¹ (Илл. 3) При этом зритель становился свидетелем не только того, как тело артиста может воспринимать иное как свое, но и того, что проглоченное возвращается из рта исполнителя в новом качестве. Как например, выпитый керосин превращался в огонь, что являлось для исполнителей небезопасным. Дмитрий Альперов в книге «На арене старого цирка», вспоминая выступления глотателя огня Емельянова, отмечал, что артисты перед представлением всегда промывали рот и губы квасцами. Это и предохраняло их от ожогов.

Разумеется, многие артисты, выступавшие в берлинском Паноптикуме, подобно Али, с успехом гастролировали в начале XX в. и в России. В это же время пользовались популярностью и русские глотатели: Иван Зайцев, Петр Никитин, Дмитрий Лонго. Как правило, глотатели были разносторонними цирковыми артистами. Так, шпагоглотатель Иван Зайцев, выступавший преимущественно в балаганах и на народных гуляниях, был танцовщиком в цирке Гинне, затем акробатом, гимнастом на трапеции, чревоушателем, эквилибристом, атлетом, клоуном и куплетистом-балалаечником. Петр Никитин, младший брат цирковой династии Никитиных, основавшей в 1870-е гг. Русский цирк братьев Никитиных в Пензе и Саратове, не только глотал шпаги, но и блистал на манеже в качестве антиподиста, прыгуна и гимнаста на трапеции. Дмитрий Лонго освоил искусство шпагоглотания благодаря школе бродячего итальянского артиста Лионелли. После смерти Лионелли, выучившись в Бухаре у дервиша Бен-Али, он стал выступать в балаганах и провинциальных цирках и с другими номерами. Одним из самых эффектных был номер «погребение», когда на глазах у зрителей артиста на полчаса закапывали в землю.

Дар глотателей, в силу своей выразительности, безусловно привлекал внимание цирковых манипуляторов. Не будучи способными проглатывать и возвращать предметы, фокусники, стремясь поразить публику, часто прибегали к факирским трюкам.

⁹ Дмитриев Юрий. 1977. *Цирк в России. От истоков до 1917 года*. Москва: Искусство, 373-374.

¹⁰ Markschiess-van Trix, Junior, Bernhard Nowak. *Artisten- und Zirkusplakate. Ein internationaler historischer Überblick*. Leipzig: Edition Leipzig, 1976, рис. 181.

¹¹ Markschiess-van Trix, Junior, Bernhard Nowak. *Artisten- und Zirkusplakate. Ein internationaler historischer Überblick*. Leipzig: Edition Leipzig, 1976, рис. 191.

Один из таких трюков – глотание бритвенных лезвий – описан в «Энциклопедии фокусов», составленной Владимиром Пономаревым:

Несколько лезвий отправьте одно за другим в рот, после чего запейте их водой. Повторите эту же процедуру два-три раза, глотая лезвия и запивая их водой. Отставив стакан в сторону, возьмите катушку ниток и, отмотав кусочек нитки, тоже отправьте в рот. Теперь, нащупав пальцами кончик нитки, тяните ее изо рта. Вслед за ниткой покажется одно лезвие, потом еще и еще... В руках у вас окажется целая гирлянда лезвий, одно за другим нанизанных на нитку¹².

На первый взгляд, в данном фрагменте показан номер артиста-глотателя, на этот раз прибегнувшего к помощи дополнительного инструмента – нитки. Однако за описанием трюка следует подробное разъяснение, рассекречивающее его содержание:

Секрет фокуса. Необходимы два компонента лезвий (около 20 штук), катушка ниток с секретом и прозрачный стакан с водой.

Лезвия, которые должны появиться в финале изо рта, заранее связаны прочной и тонкой ниткой между собой на расстоянии одного лезвия.

Соединив лезвия, сложите их стопкой и вдвиньте внутрь специальной катушки. Катушка представляет собой деревянный цилиндр, по размеру идентичный настоящей катушке. Внутри него сделано прямоугольное углубление по размеру немного больше самого лезвия. Снаружи на такую «катушку» наматываются нитки, чтобы она внешне ничем не отличалась от обычной.

Демонстрируя трюк, положите на язык 3-4 лезвия, а запивая их водой, дайте им упасть в стакан. На дне стакана они станут незаметными для зрителей.

Проглотив таким образом несколько порций лезвий, возьмите катушку с «зарядкой». Отмотав кусочек нитки, поднесите катушку ко рту, чтобы перекусить нитку. Одновременно с этим дайте связанной стопке лезвий выпасть из катушки в рот. Остается, нащупав пальцами кончик нитки (или крайнее лезвие), вытаскивать его изо рта. Вслед за этим будут выходить и другие связанные с нитками лезвия. Чрезвычайно эффектно и не больно¹³.

Исходный номер – глотание – десакрализован фокусником, лишен им первоначальной семантики. Глотатель привлекает внимание зрителей, а фокусник-манипулятор, напротив, выстраивает выступление на отводе глаз, направляя зрительское внимание по ложному пути. Кио приводит примеры других обманных трюков псевдоглотателей: «Но не надо думать, будто бы все шпагоглотатели пользуются настоящими шпагами. Балаганные артисты, как правило, выступали со шпагами складными, незаметно ухидившими в ручки, или же привязывали к себе бороды, в которые и прятали шпаги».¹⁴ Действия фокусника не менее значимы: они разрушают инерцию зрительского мышления, уводят от клише, сложившихся представлений и постулатов. В тот момент, когда зрители неотрывно наблюдавшие за манипуляциями артиста, уже убеждены, что не пропустили ни одного жеста фокусника, наступает совершенно неожиданная, алогичная развязка. Финал оказывается отнюдь не таким, каким представлялся зрителю несколько минут назад. И все

¹² В. Т. Пономарев (сост.). Лучшая книга знаменитых фокусов. М.: АСТ, Донецк: Сталкер, 2007, 169-170.

¹³ В. Т. Пономарев (сост.). Лучшая книга знаменитых фокусов. М.: АСТ, Донецк: Сталкер, 2007, 170.

¹⁴ Кио Эмиль. Фокусы и фокусники. Под. ред. Ю. Дмитриева. Москва: Искусство, 1958, с. 48.

же публика получает от такого финала огоромное наслаждение именно по той причине, что ее сбили с толку. Более того, шуточный отвод глаз позволяет расширить воображение, дает возможность поверить в чудо, на короткое время вернуть зрителям черты архаического мышления, в котором, по мнению Люсьена Леви-Брюля, «различение между природой и сверхъестественным расплывается и как будто совершенно стирается».¹⁵

Вспомним, яркий эксцентрический номер с участием двух клоунов, показанный в одном из цирковых фильмов Ольдржа Липски «Представление состоится» (Cirkus bude). Номер начинается с того, что один из клоунов усаживается за стол в предвкушении съесть аппетитную яичницу. Второй клоун, спрятавшись за спиной первого, просовывает ему под мышки поочередно то левую, то правую руку. Первый клоун в недоумении не может разобраться, где чьи руки. Он не сомневается, что именно его рука наколола на вилку сочный кусок яичницы. Но вилка, минуя его рот, отправляет кусок в рот партнера. В финале же номера чужая рука вытирает салфеткой губы первого клоуна, так и не вкусившего ни кусочка яичницы. Этот номер в разных вариантах часто показывают в цирке клоуны. Варианты его включаются в комедийное кино не только на цирковую тематику. Номер с руками весьма эффектно ввел в сюжет фильма «Операция «Ы» и другие приключения Шурика» Александр Гайдай. В эпизоде первого посещения Шуриком квартиры Лиды (новелла «Наваждение»), Шурик и Лида сидят за столом, читая экзаменационный конспект и готовясь съесть сосиски. Углубившись в чтение, они не замечают друг друга, поэтому Шурик намазывает горчицу на сосиску, которую тут же пытается наколоть на свою вилку. Однако рука Лиды оказывается проворнее, и Шурику не достается ни кусочка. То же самое происходит со стаканом минеральной воды. Шурик наполняет стакан, а Лида выпивает его содержимое. Зрители, наблюдающие за происходящим, понимают, что они тоже вовлечены в дразнящую игру, которая им нравится.

Энергия чудесного избавляет мысль от автоматизма восприятия и навязывания сознанию причинно-следственных моделей. Клише рационального опыта вытесняются в зрителях своеобразной логикой «детского» или «пралогического» (если прибегнуть к терминологии Леви-Брюля) мышления. Не случайно в рассказе Юрия Олеши «Лиомпа» именно глазами ребенка показана оптическая иллюзия, воспринимаемая мальчиком как реальность:

Он повернулся и стал ходить по комнате. Он видел паркетные слагались и распределяли линии, жили тела. Получался вдруг световой фокус, – мальчик спешил к нему, но едва успевал сделать шаг, плитки, пыль под плинтусом, трещины на штукатурке. Вокруг него как перемена расстояния уничтожала фокус, – и мальчик оглядывался, смотрел вверх и вниз, смотрел на печку, искал – и растерянно разводил руками, не находя. Каждая секунда создавала ему новую вещь.¹⁶

Во время представления фокусника психика зрителей подвержена эмоциям, а не рассудку, поэтому сверхъестественное воспринимается на какое-то время как наконец увиденное в «посюстороннем» мире необыкновенное явление, т.е. материализовавшееся чудо. Фокус

¹⁵ Lucien Lévy-Bruhl. *Le surnaturel et la nature dans la mentalité primitive*. Félix Alcan, Paris 1931, P. 54.

¹⁶ Олеша, Юрий (1974): *Избранное*. (Вступительная статья В.Б. Шкловского, примечания В.В. Бадикова). Москва: Художественная литература, С. 193

для своего осуществления не требует искажения восприятия. Оно, напротив, часто даже не принимает условности. Все, что видит зритель, должно выглядеть «по-настоящему». Фокусник не вводит параллельной реальности, а лишь вторгается в существующую, преображая ее, бросая вызов инерции зрительского мышления. Флоренский считал, что фокус проявляется как чудо. Он меняет мир и зрительское мировосприятие. Однако для этого необходима вера в чудесное. В статье «Суеверие и чудо» Флоренский пишет, что чудо есть любой факт действительности, а также и весь мир в целом, проистекающие от благой силы, от воли Бога. Суеверие находится в противоположности вере в чудо и осмысляет факты как проявление злой силы, дьявольского волеизъявления:

Чудо не заключается в факте. Почему вы, неверующий, знаете, что Бог не захотел проявить Свою волю именно этим способом, хотя даже через фокус?¹⁷

В цирке, как и в балагане, проявляются основные приемы подражательной магии, которая «всегда начинает игрою, подражанием, поддразниванием, чтобы дать затем место привлекаемым таким образом иным силам, которые принимают вызов и наполняют подтавленное им вместилище»¹⁸. Флоренский утверждает, что искусство фокусов основано на мимезисе. Действительно, манипуляторы и иллюзионисты всего лишь подражают священным ритуалам, будь то архаическое магическое действие или церковные, например, обряды. Сама формула «фокус-покус» – звукоподражание изречению «hoc est enim corpus meum», произносимому католическими священниками во время обряда евхаристии¹⁹. Одновременно в звукоподражании скрыта семантика, связанная с подражанием в средневековье действию Христа во время Тайной Вечери, т.е. преломлению хлеба, и сопровождающему этот поступок восклицанию: «Сие есть тело мое».

Рассуждая о бытии слова, являющемся одновременно и духовным, и вещным, «телесным», Флоренский выводит символическую этимологию слова «фокусник»:

Посмотрим теперь, чем представляется разбираемое слово *кипяток* мышлению грамматическому. Первый вопрос о коренном значении. Слово *кипяток* — позднейшее, и чтобы выяснить его корень, необходимо обратиться к лежащему в основе его глаголу *кипеть* или церковнославянскому *кыпѣти*. Со-коренными с *кыпѣти* и родственными глаголам славянских языков являются: санскритское *kur-jati* — *приходить в движение, возбуждаться*, латинское *cup-io* *горячо желаю, киплю страстью*, немецкое *hüpfen, hupfen*, что значит *прыгать, скакать*, а также родственные глаголы немецких диалектов, имеющие то же значение (нижненемецкое *hüpfen, hupfen, horsen, horran*, восточнопрусское *hupraschen*). Это сочетание гортанной + о или у + губной имеется с соответственными изменениями и в греческом языке. Несуществующее ныне *куβίζω* дало начало глаголу *куβίσταω*, что значит *лететь кубарем, кидаться головою вниз*,

¹⁷ Павел Флоренский. О суеверии и чуде. В: Собрание сочинений в четырех томах, Т. 1. Москва: Мысль, 1994 (44-69), 52.

¹⁸ Павел Флоренский. Предисловие к книге Н.Я. Симонович-Ефимовой «Записки петрушечника» (ГИЗ, 1925) (Письмо к Н.Я. Симонович-Ефимовой). В: Собрание сочинений в четырех томах, Т. 2. Москва: Мысль, 1996 (532-536), 535.

¹⁹ Ср., к примеру, интерпретацию возведения этимологии слова *фокус* к данной евангельской формуле в словаре: Черных П. Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка: В 2 т. 3-е изд. Т. 1. М.: Рус. язык, [1993], 319.

кувыркаться, перекидываться навзничь, прыгать через голову, скакать, танцевать. Отсюда происходит кубистёр или кубистётёр — становящийся на голову, кувыркающийся, фигляр, плясун. Того же корня греческое κύβη — голова, соответствующее русскому КУПА, т. е. *верхушка*, например, *купы деревьев* и *купол*. Того же корня и слово *куб*, первоначально означавшее *игральную кость*, которую подбрасывают вверх, так что она подскакивает. *Куб*, вопреки геометрическому пониманию этого термина, значит *скакун, летящий вверх, прыгун*. Подтверждение тому, что κύβος действительно значит игральная кость в смысле попрыгунчик, находится и в древнерусском названии этого предмета *сигою*, от *сигати*: “ни единому или от клирик или от простыць сигами лѣхъмь играти” (переводится в 50-м постановлении Трулльского Собора выражение κύβεῖν — *alea ludere* и еще: «діякон сигами играя» (κύβοις, *aleae*)... да извыржен будет”).²⁰

Слово, согласно Флоренскому, движется в пространстве как некое целое, сохраняющее и обретающее свой смысл. Именно этот автономный, замкнутый, целостный смысл в своем движении и приобретает магичность воздействия:

Итак, корень *kip* сир, кып, кур, куб (соответствующий санскритскому $\sqrt{\text{kip}}$ — *делать фокусы, фиглярствовать*, по Прёлльвицу) означает *стремительное движение вверх*, первоначально относимое к скаканию, к подпрыгиванию. Поэтому *кипеть, кыпѣти* собственно означает *прыгать через голову, плясать, скакать*. Таково объективное значение слова *кипяток*. Оно, следовательно, не содержит ни малейшего указания на тепловые ощущения. *Кипяток* — значит *плясун, прыгун, скакун*, внезапно и быстро возвышающий голову. Вот *музыка* некоторого слова и вот его этимон. Трудно было бы мыслить случайность их связи, хотя, по неизученности звуковой символики, трудно было бы показать внутреннее соответствие фонемы и морфемы. Но примерно можно было бы наметить следующее:

фонема I II III

$\left\{ \begin{matrix} k \\ h \\ г \end{matrix} \right\}$	$\left\{ \begin{matrix} ы \\ о \\ у \end{matrix} \right\}$	$\left\{ \begin{matrix} п \\ б \end{matrix} \right\}$
--	--	---

из трех < звуков > могла бы быть понятой, в порядке натурального объяснения, как естественный звук прыжка, т. е. при подпрыгивании. В то время как ноги уже стали на землю, верхняя часть туловища, двигаясь по инерции вниз, внезапно сжимает грудную клетку. Вырывающийся воздух производит звук приблизительно такой, какой произносят, изображая ребенку из колена лошадку: *hop, hop, hop* или *hur*. Звук *hur*, кып, куб — естественное следствие механики тела при подпрыгивании, причем первая группа звуков соответствует разверзанию струю воздуха гортани,

²⁰ Павел Флоренский. Мысль и язык. Собрание сочинений в четырех томах, Т. 3 (1), Москва: Мысль, 1999, (104-249) 223-224.

вторая — самому процессу выдыхания, но не активно свободного, а несколько насильственного, когда губы стремятся быть сжатыми, а третья группа — достигнутому, наконец, прекращению воздушной струи через сомкнутые губы. Если так, то фонема слова *кипяток* есть действительно подходящая звуковая материя для этимона: *скакун, прыгун, кипун*.²¹

Фокусник синтезирует и обыгрывает основные модусы карнавального бытия²². Манипулируя исчезновением и возникновением вещей и явлений, он одновременно и «скакун»-акробат и жонглер. В средние века фокусный жанр все еще сохранял корреляцию с понятиями смерти и воскресения, но обрел со временем пародийные черты²³. Сущность современного искусства фокусов и иллюзионов во многом сходна с определением симулякра, данного Жаном Бодрийяром. Фокусники и иллюзионисты «при помощи моделей реального, не имеющих собственных истоков и реальности» творят гиперреальное пространство, в котором полностью размыта граница между фактическим и имажинативным²⁴. Они играют знаками реального, выдают отсутствие за присутствие и наоборот, превращают реальность в шутку, фиглярство, кураж, что, однако, воспринимается зрителем в качестве неожиданной, но все же подлинной реальности. Совершенной моделью запутанных законов симуляции Бодрийяр считал феномен Диснейленда. Сначала мир Диснейленда кажется игрой иллюзий и фантомов, но попадая в него, посетители убеждаются, что этот воображаемый микрокосм существует. Переходя от одного аттракциона к другому, люди теряют всякое различие между реальным и воображаемым. Диснейленд, Конни-Ланд, Европа-Парк и многие другие развлекательные парки иллюзионных аттракционов являют собой такой же пример замкнутого на себе мира гиперреальности, как и фокусно-иллюзионное искусство, доведенное до совершенства в виртуозных представлениях Дэвида Копперфильда или в иллюзионных приключениях Гарри Потера и других юных магов из школы Хогвартс.

Относительно шоу-бизнеса, включающего в себя разного рода иллюзионы, весьма радикальную точку зрения высказал Ги Дебор, написав о том, что современная шоу-культура сосредоточена на том, чтобы уничтожить историческое сознание²⁵. По мнению Кармена Видаля, в Диснейленд вообще превратился весь современный мир.²⁶ Разумеется, это не так. В номерах фокусников референциальные связи лишь ослаблены.

В отличие от фокусников, глотатели сохраняют референциальность знака, поэтому в их выступлениях так остро ощущается корреляция с понятиями смерти и возрождения; они причастны к сфере магии, которая, по определению Бронислава Малиновского, с архаических времен всегда относилась к области повышенного риска:

²¹ Павел Флоренский. Мысль и язык. Собрание сочинений в четырех томах, Т. 3 (1), Москва: Мысль, 1999, (104-249) 224-225.

²² Ср., например, Jean Eugène Robert-Houdin. Les secrets de la prestidigitation et de la magie. Genève: Slatkine, 1980; Измаил Уразов. Факиры, М., 1928; Н. Ознобишин. Иллюзионисты (Фокусники и чародеи). Москва: Театинопечат, 1929; А. А. Вадимов, М. А. Тривас От магов древности до иллюзионистов наших дней, М., 1966, с. 134-43 и др. исследования о фокусниках.

²³ Этот факт дает некоторым этимологам высказать предположение что слово фокус – переделка латинского *jocus*, что означает «шутка», «острота». См. об этом: Черных П. Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка: В 2 т. 3-е изд. Т. 1. М.: Рус. язык, [1993], 319.

²⁴ Jan Baudrillard. 1981. Simulacres et simulations. Paris, 10.

²⁵ Guy Debord. La société du spectacle. Paris 1992, 170.

²⁶ M. C. Vidal. The Death of Politics and Sex in the eighties show. In: New lit. History. Charlottesville. 1993. Vol. 24, № 1, (171-194), 172.

Сфера магии – это область повышенного риска; там, где господствует случай и неопределенность, где не существует надежного алгоритма удачи, где велика возможность ошибиться, там на помощь человеку нередко приходит магия. Тем самым магия понимается, в сущности, как процесс творчества, в котором всегда результат не задан и не известен гарантированный путь его достижения, и в этом смысле магия представляет собой историческую первую форму рискованного творческого познания. Позитивное содержание творческого знания я бы обозначил как социально-психологический проект экстремальной ситуации, как эмоционально, рационально и социально оправданный план деятельности в условиях принципиальной неопределенности и смертельной угрозы, план, задействующий все социальные резервы тела, духа и общественного организма²⁷.

Свои любопытные выводы Малиновский сделал, наблюдая за туземцами на Тробрианских островах. Он обратил внимание на то, что магия применялась не только перед боевыми действиями, в целях совладания с элементами случайности и злого рока. Магические ритуалы использовались также и в мирной жизни, однако происходило это избирательно. В рыболовецкой практике, например, магия относилась только к опасной ловле на морском побережье, но не применялась при безопасных видах ловли в деревнях, расположенных по берегам внутренней лагуны, где рыбная ловля осуществлялась легким и абсолютно безопасным путем – глушением рыбы ядом. Магические ритуалы были призваны обезопасить ловцов рыбы и обеспечить им хороший улов. Подобное наблюдалось в земледелии, строительстве и других повседневных практиках.

Глотатель, демонстрируя мастерство внешнего и внутреннего тела, в условиях почти смертельной угрозы, подобно магу, задействует все свои духовные и телесные резервы. Сверх того, как это происходит и в магическом ритуале, глотатель привлекает психические резервы зрителей, реанимируя в зрительском мышлении «аффективную категорию сверхъестественного» (термин Люсьена Леви-Брюля). Во время представления глотателя зритель в большей степени, чем обычно, подвержен эмоциям, а не рассудку. Разумеется, генетическое родство между фокусником-манипулятором и глотателем при этом полностью сохраняется: подобно манипулятору, глотатель, во время репетиции номера и его представления, развивает и совершенствуют двигательные способности своего тела. Однако рискованный процесс познания собственной телесности и собственного сознания осуществляется им, как и магом, в экстремальной ситуации. Кстати, вполне вероятно, что изречение «фокус-покус» произносилось ранее не одними только фокусниками, а многими исполнителями опасных номеров, к которым относились и глотатели. Глотатель устанавливает своими действиями партиципацию между разнообразными вещами и явлениями. Его жест – телесная метафора, сводящая вместе далеко стоящие друг от друга понятия. В романе Владимира Набокова «Отчаяние» Герман, задумавший убийство Феликса, объединяет воедино в своих оптических галлюцинациях фокусника-глотателя и автомобиль. При этом остается открытым, персонифицирует ли он дорогу в образе фокусника или деперсонифицирует фокусника:

²⁷ Бронислав Малиновский. Магия, Наука и Религия. Перевод А.П. Хомик под ред. О.Ю. Артемовой, 1997, Из-во «Рефл-бук», 1998, 32.

Вдруг мне показалось, что я еду с бешеной скоростью, что машина прямо пожирает дорогу, как фокусник, поглощающий длинную ленту²⁸.

Глотатель вскрывает взаимопроницаемость первобытного и современного мышления. Композиционная схема номера глотателя близка архаическим представлениям о двух мирах и о маге (или шамане) как посреднике между ними.²⁹ Во время представления происходит символическое путешествие мага-глотателя в иной мир. Если поставить вопрос о генезисе номера глотателя, то в целом можно утверждать, что его основе лежит один из архаических солярных мифов – миф о ежедневном рождении и проглатывании солнца божеством. Так, например, в древнеегипетской мифологии ежевечернее исчезновение солнца и утренний его восход объяснялись как проглатывание и рождение его небом-коровой или небом-женщиной Нут. Древнеегипетские боги Шу (воздух) и Тефнут (влага) появились в результате самооплодотворения солнца, проглотившего собственное семя, а люди – из его слез. В ряде героических мифов проглатывание героя и выплевывание его чудовищем символизировали вершину инициации, включавшей в себя уход (или изгнание) героя из своего социума и скитаний. Ольга Фрейденберг писала:

Мы видим в мифе и обряде проглатывание детей, божества, человека, и в этом акте проглатывания рот метафорически уподобляется земле, чреву, преисподней, рождающему органу. Проглатывая, человек оживляет объект еды, оживая и сам, «еда» — метафора жизни и воскресения. Принести в жертву — это, как указывают Тантал и Фиест, значит съесть. И значит «спасти», сделать смерть жизнью. С едой, таким образом, связано представление о преодолении смерти, об обновлении жизни, о воскресении. Отсюда – позднее приращение обрядов еды к воскресающим богам, отсюда и древние «пиры бессмертия», нектары и амброзии, дающие избавление от смерти и вечную молодость. Понятно поэтому, что в античности, – в Риме особенно, – когда случалось бедствие (мор, смертельная опасность, война), сейчас же прибегали к пульвинариям и всякого рода культовым и общественно-обрядовым трапезам, это была искупительная жертва, избавлявшая от смерти³⁰.

В связи с этим становится понятным, почему Чехов в «Каштанке» провел аналогию между зданием цирка и «опрокинутым супником». Образ цирка-супника у Чехова отсылает к семантике архаических обрядов еды. Цирк предстает в виде магического места, проглатывающего зрителей для того, чтобы они, вместе с артистами, приобщились к единому обряду инициации:

Сани остановились около большого странного дома, похожего на опрокинутый супник. Длинный подъезд этого дома с тремя стеклянными дверями был освещен

²⁸ Владимир Набоков: Отчаяние. В: В.Набоков: Собрание сочинений в четырех томах, т.3. Москва 1990, С. 431.

²⁹ Юнна Мориц в стихотворении «Песня кошки» также подчеркивает близость мага и артиста-глотателя: «Я очень черный, черный маг, // Глотатель шпак, лошадок и собак, // Я продаю большой, большой, большой секрет, // Сильнее кошки зверя нет!».

³⁰ Ольга Фрейденберг. Поэтика сюжета и жанра. Москва: Лабиринт, 1997, С. 64.

дужиной ярких фонарей. Двери со звоном отворялись и, как рты, глотали людей, которые сновали у подъезда³¹.

Люди оказываются у дверей цирка в один из важнейших моментов своего жизненного цикла: они добровольно соглашаются быть проглоченными. При помощи миметического обряда проглатывания имитируется смерть и возрождение, подчеркивается цикличность времени.

Миф о солнцеглотании лег в основу стихотворения Корнея Чуковского «Краденое солнце»:

Солнце по небу гуляло
И за тучу забежало,
Глянул зайчика в окно,
Стало зайчке темно.

А сороки-
Белобоки
Поскакали по полям,
Закричали журавлям:
“Горе! Горе! Крокодил
Солнце в небе проглотил!

Наступила темнота,
Не ходи за ворота:
Кто на улицу попал –
Заблудился и пропал³².

Солнце, проглоченное крокодилом, помогает вернуть медведь. Вместе с возвращением на небо солнца

Испугался Крокодил,
Завопил, заголосил,
А из пасти
Из зубастой
Солнце вывалилось,
В небо выкатилось!

Побежало по кустам,
По берёзовым листьям.

Здравствуй, солнце золотое!
Здравствуй, небо голубое!³³

³¹ А. П. Чехов. Полное собрание сочинений и писем в 30-ти томах. Сочинения. Том 6. М., Наука, 1976, С. 445.

³² Корней Чуковский. Стихи для детей. Москва: Художественная литература, С. 27-28.

³³ Корней Чуковский. Стихи для детей. Москва: Художественная литература, 1992, С. 28.

Аллюзия на этот же миф включена в первый фильм из мультсериала Алексея Котеночкина «Ну, погоди!» (Илл. 4.). Волк, пытаясь проглотить зайца, вместо него проглатывает воздушный шар, напоминающий желтым цветом и формой солнце.

Важное значение обретает для глотателя трапеза. В книге Александра Бартэна «Под брезентовым небом» есть эпизод, в котором рассказчик, изучающий мир цирка, явился в дом фокусника Ганса Рерля, выступавшего с номером «человек-фонтан», и стал свидетелем того, как артист принимает пищу:

Ганс Рерль, именовавшийся в афишах «человеком-фонтаном», остановился в гостинице при цирке, и уже через несколько минут, взбежав по закулисной лестнице, я стоял перед его дверьми [...]

То, что я дальше увидел, немыслимо было назвать ужином в обычном смысле этого слова. Это было капитальнейшее, сверхкапитальнейшее насыщение. Судите сами... Несмотря на свою худощавую и даже тщедушную комплекцию, Рерль ухитрился у меня на глазах поглотить громадный бифштекс, гору жареного картофеля к нему, заливную рыбу с не менее обильным гарниром и напоследок увесистый яблочный пудинг... «Боже мой! – поразился я. – Это же обжорство несусветное!» Лишь позднее мне стало известно, что артист имеет возможность питаться один-единственный раз в день, сразу после выступления на манеже, с таким расчетом, чтобы к следующему вечеру желудочный тракт был полностью освобожден.

Наконец завершился ужин. Аккуратно вытерев губы подкрахмаленной салфеткой, Рерль поднялся из-за стола. Он стал методично прохаживаться взад-вперед по комнате, тем самым уплотняя принятую пищу, способствуя пищеварительному процессу. Затем, остановившись, прислушался к своему желудку. Удовлетворенно кивнул. И счел возможным начать со мной разговор.³⁴

Эпизод, рассказанный Бартэном, показывает, что для артиста-глотателя трапеза – это не только способ насыщения голодного организма. Пища, изобильно перечисляемая Бартэном, служит артисту подготовкой к представлению, источником порождения творчества, поэтому показана как праздник еды. При этом существенно, чтобы артист не ощущал голода во время выступления: голод должен быть утолен. Ольга Фрейденберг указывала, что в античных мифологических представлениях мотив ненасытного обжорства был метафорой «всепоглощающей смерти»:

Герой сказки до женитьбы остается дураком, но после женитьбы его ум проясняется. Рядом с производительным актом 'глупость-мудрость' увязывается с 'едой' как с одной из форм регенераций. Вот почему Премудрость строит дом, закалывает жертву, растворяет вино и устраивает трапезу, отдавая при этом приказание слугам звать на пир: «кто неразумен, обратись сюда». И скудоумному она говорит: «Идите, ешьте хлеб мой и пейте вино, мною растворенное...» и т.д. Голод равносителен смерти, а потому глупости; насыщение – это регенерация, а потому мудрость. Дураки, глупцы, шуты метафорически наделяются вечным голодом, прожорливостью (свойство смерти), ненасытной, баснословной жадностью к еде и питью. В специальных обрядах жранья, культового обжорства, они разыгрывают биографию солнца, пожранного мраком, растительности,

³⁴ Бартэн Александр. Под брезентовым небом. Ленинград: Советский писатель, ленинградское отделение, 1975, с. 66-67.

поглощенной землей; противоположная фаза вызывает образ 'мудрого царя', того «разумного правителя», с которым связано в предании плодородие страны и подданных. В сказке хороший царь окружает себя 'мудрыми советниками'. Мудрец разгадывает загадки, и это способствует жизни; жених, прежде чем получить невесту, должен разгадать ряд загадок, и царь, разгадав загадки, овладевает царством. Мудрый Эдип в акте отгадывания обретает жизнь, царство и жену; когда же, в противоположной фазе, мудрость покидает его, он все теряет, вплоть до зрения, и страна страдает от неурожая и мора³⁵.

Не случайно неуголимое обжорство четырех друзей из фильма «Большая жратва» (*La Grande Bouffe*) кинорежиссера Марко Феррери направлено на то, чтобы покончить жизнь самоубийством через переедание. Друзья не в состоянии насытиться и неизбежно должны погибнуть.

Ольга Фрейденберг обратила внимание на то, что в античном сатириконе мотивы борьбы со смертью и еды идут рядом. Так, в близкой к сатирикону «Алкеста» Еврипида одной из первых сцен была сцена прожорливости Геракла, изображающая процесс еды и питья древнейшего дорического бога. Одновременно Геракл бился врукопашную с Танатосом, смертью, и освобождал пленную Алкесту. Любопытным оказывается то, что Геракл обедался и опивался прямо на сцене, т. е. на глазах у зрителей. Описанный Бартэном Ганс Рерль – подобен исполнителю роли Геракла. Он предстает перед рассказчиком так, словно уже находится на манеже-сцене, и показывает своему гостю представление-до-представления, обнаруживая явное сходство с народными изображениями «Гаргантюа» Рабле. По свидетельствам Дмитрия Ровинского, одно из таких изображений попало XVII в. из Франции в Россию и было переделано на лубке в «Славного объедалу и веселого подпивалу». Среди русских народных картинок, собранных и изданных Ровинским, имеется как изображение Гаргантюа, так и русского обжоры. Оба изображения сопровождаются текстами. Хотя русская картинка буквально копирует французский оригинал, текст русского лубка вполне самостоятелен: «...в один раз четверть вина выпиваю, пудовым хлебом заедаю. Быка почитаю за теленка, козла за ягненка; цыплят, кур, гусей и поросят употребляю для потехи – грызу их, как орехи...»³⁶. (Илл. 5.) Образ Гаргантюа был затем транспонирован в английскую народную поэзию под именем Робина-Бобина, проглотившего корову, теленка, полтора мясника, церковь с колокольней, священника и всех прихожан:

He ate a cow, he ate a calf,
He ate a butcher and a half;
He ate a church, he ate a steeple,
He ate the priest, and the people.

Под именем Робин-Бобин скрыта анаграмма имени Гаргантюа. Робин-Бобин – неполная рекомбинация звуков исходного ономастического прототипа. Интересно, что Самуил Маршак, переведя этот шуточный текст на русский язык, добавил в него несколько отсутствующих в оригинале деталей:

³⁵ Фрейденберг 1997, 131

³⁶ Русские народные картинки. Собрал и описал Дмитрий Ровинский. В двух томах. Т.1-2. Санкт-Петербург. Издательство «Тропа Троянова», 2002, С. 41-42.

Робин-Бобин
Кое-как
Подкрепился
Натошак:

Съел телёнка утром рано,
Двух овечек и барана,
Съел корову целиком
И прилавок с мясником,
Сотню жаворонков в тесте
И коня с телегой вместе,
Пять церквей и колоколен,
Да ещё и недоволен!³⁷

Эту же песенку перевел Корней Чуковский, сделав из нее детскую дразнилку. Робин-Бобин приобрел у Чуковского еще одну ономастическую составляющую – Барабек, которая является собой все ту же неполную рекомбинацию звуков имени Гаргантюа, что и Робин-Бобин:

Барабек
(Как нужно дразнить обжору)

Робин-Бобин Барабек
Скушал сорок человек,
И корову, и быка,
И кривого мясника,
И телегу, и дугу,
И метлу, и кочергу,
Скушал церковь, скушал дом
И кузницу с кузнецом,
А потом и говорит:
– У меня живот болит!³⁸

Для глотателя, как и для Робина-Бобина, не существует непримиримых оппозиций и, следовательно, разделения на представляющиеся логически несовместимые вещи. Глотатель – «всеяден»: он проглатывает камни, паклю, шарики, лампочки, шпаги, разного рода жидкости, продукты, лягушек. Робин-Бобин и Барабек, в сравнении с Гансом Рерлем, не удовлетворены процессом глотания. Они не готовились к представлению. Для артиста Ганса Рерля трапеза имела смысл продолжения работы над телом. Поглощение один раз в день большого количества пищи – это не что иное, как репетиция-регенерация, подготовка к борьбе с вполне вероятным риском. Один из смертельных исходов номера был описан Кио в книге о фокусниках:

³⁷ Маршак Самуил. Собрание сочинений в восьми томах. Т. 2. Москва: Художественная литература. 1968, С. 127.

³⁸ Корней Чуковский. Стихи для детей. Москва: Художественная литература, 1992, С. 51.

Рассказывают про известного циркового шпагоглотателя Августа. Он проталкивал шпагу, к концу которой была прикреплена маленькая электрическая лампочка. Просвечивая сквозь кожу, она вызывала, тем самым, дополнительный эффект. Однажды лампочка разбилась в пищеводе. Осколки стекла извлечь не удалось, и артист поплатился жизнью³⁹.

Для Ганса Рерля глотание и вызывание предмета обратно во время циркового представления есть акт самопознания и познания мира в его бесконечных проявлениях, разнообразных и бесконечных формах органической и неорганической природы. Возникающие формы, как показывает Бартэн, дают одновременно и зрителю пищу для неожиданных переживаний. Для иллюстрации того, как воспринимает зритель номер «человек-фонтан», Бартэн приводит пример, в котором рассказчик выступает вместе с фокусником в роли подсадки:

«Человек-фонтан»! Не зря так назывался номер!.. На глазах у потрясенных зрителей Ганс Рерль – кружка за кружкой – выпивал десять литров воды, а затем изливал ее назад всевозможными струями: одна из них напоминала фонтан, другая – веерный душ, третья была сродни водопроводной... Но это, однако, было гвоздем номера. Кульминация наступала в тот момент, когда Герцог, выйдя вперед, громогласно обращался к залу: «Возможно, среди публики имеются желающие помыть руки? Прошу не стесняться, пожаловать на манеж!» Нет, желающих не обнаруживалось, никто не хотел иметь дело с водой, побывавшей в желудке Рерля. Вот тут-то и требовалось мое участие. Поднявшись со своего приставного кресла, я направлялся к манежу, перешагивал барьер и под соболезнующими взорами зрителей подставлял ладони под тепловатую струйку...⁴⁰

Зритель-подсадка, совершая омовение рук в извергнутой из желудка артиста воды, становится соучастником переживаемого зрелища. Динамика движения воды, вовлекая всех зрителей в художественное действие (потенциально каждый может помыть руки в воде, побывавшей в желудке артиста), стирает границу между искусством и действительностью, между зрителем и актером и, наконец, между эстетическим и неэстетическим. Сверхзадача номера реализована: зрители испытывают разные виды не сводимых друг к другу эмоций: интерес-возбуждение, радость, удивление, страдание, гнев, отвращение, презрение, страх, вину и стыд одновременно. Фрагмент, описанный Бартэном перекликается с изображением музыканта на иллюстрации Александра Зудина к календарю «Календурь-2008». Музыкант исторгает из недр желудка проглоченные клавиши. (Рис. 6)

И все же, независимо от того, испытывали ли зрители положительные или отрицательные эмоции, наблюдая за деинтимизацией артистом внутрителесного, они на определенной стадии абстрагирования превращаются в наблюдателей собственной анатомии.

Юрий Благов в рассказе «Смертный номер» повествует о том, как он, будучи цирковым артистом, работал в 1920-е гг. в одном стареньком деревянном цирке в труппе, почти не имевшей сборов. Чтобы получить возможность отправиться на длительные

³⁹ Кио Эмиль. Фокусы и фокусники. Под. ред. Ю. Дмитриева. Москва: Искусство, 1958, с. 48.

⁴⁰ Бартэн Александр. Под брезентовым небом. Ленинград: Советский писатель, ленинградское отделение, 1975, с. 68.

гастроли и, тем самым, заработать деньги, администратор цирка предложил артистам выпустить номер «Съедение живого человека». Замысел заключался в том, чтобы в начале представления предложить зрителям (или одному из них) быть заживо съеденными артистом-глотателем, а затем, ввиду вполне вероятного отсутствия желающих, «сеанс съедения» отменить. Подобный трюк удался артистам дважды. Зрителей, даже самых отважных, во-первых, отпугивал устрашающий вид проводившего сеанс факира. Во-вторых, набор разного рода предметов, среди которых были точильная машина, старая сабля, несколько грязных ножей, таз с водой, большой ком ваты, флакон с йодом и, наконец, огромная бутылка с изображением черепа и перекрещенных костей. Однако в время третьего представления из зрительного зала на манеж вышел желающий быть съеденным. Это был мясник, подговоренный за хорошее вознаграждение своим хозяином. Все попытки артистов увернуться от представления не увенчались успехом. Смелчак во что бы то ни стало хотел принять участие в представлении. Факир и глотатель Магомет-оглы вынужден был провести этот сеанс. Вот как описывает номер глотателя людей Юрий Благов:

Подойдя к мяснику, он положил ему руки на плечи и пристально посмотрел в глаза. Затем жестом приказал ему раздеться, и тот послушно сбросил телогрейку, фуфайку и остался голым до пояса, показав крепкую грудь, покрытую замысловатой татуировкой.

Магомет, примериваясь, заходил вокруг мясника, а я дал знак оркестру, и цирк наполнила барабанная дробь, как при исполнении «смертных» номеров.

Магомет отступил на несколько шагов, кинулся на мясника и вцепился ему зубами в левое плечо...

Тот взвыл от боли, вывернулся и блестящим ударом справа сбил Магомета с ног, так, что чалма его отлетела далеко в сторону.

Я бросился за кулисы, крича: «Свет» – и цирк тут же погрузился в полную темноту. Видимо, это решение было принято до моей команды...

Мы со всех ног удирали из цирка во главе с неуспевшим разгримироваться Магометом⁴¹.

Создаваемые артистами цирка автобиографические тексты можно рассматривать в качестве автобиографического нарратива, процессуальность повествования в котором разворачивается во имя самого рассказа, обретая чисто символическую функцию. Однако воплощение жизненного циркового опыта в форме рассказа приводит к тому, что процессуальность самоосмысления становится для рассказчика-циркача невыносимой вне процессуальности самовыражения. Таким образом, бытие повествовательное равносильно для рассказчика бытию экспрессивному, т. е., рассказ циркового артиста создается по правилам циркового номера, и, в конечном счете, равен ему. При этом экспрессивный эффект такого рассказа достигается благодаря трансплантации фактов в сюжетную структуру.⁴² Характерно, что автобиографические тексты, написанные цирковыми артистами, в целом демонстрируют схожую нарративную стратегию: они сохраняют отчетливые следы «живого» номера, его визуальную плотность.

Цирковой артист Яков Шехтман, получивший к середине XX в. известность благодаря сеансам глотания и выступлениям с номерами «человек-огненный фонтан» и

⁴¹ Юрий Благов. Смертный номер (Рассказ старого артиста) В: Советский цирк, 1957, № 3, (С. 31-32), С. 32.

⁴² Ср. White Hayden. Tropics of discourse: Essays in Cultural Criticism. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1978, P. 83.

«человек-аквариум», описал историю становления своих способностей в автобиографическом рассказе «Человек-фонтан». Вспоминая, в какой период он почувствовал в себе столь радикальный талант глотателя, Шехтман локализует точку отсчета в детстве, когда он, будучи трех-четырёхлетним ребенком, во время империалистической войны лишился отца, и всей его семье пришлось голодать:

Мама соорудила из кирпичей печку. Если ей удавалось раздобыть немного крупы и пару картошек, она была невыразимо счастлива. Здоровье матери было подорвано, ее все меньше приглашали для помощи, и она стала просить милостыню. Мы тоже ежедневно расходились на поиски куска хлеба.

Однажды я услышал от одного веселого человека, что ведро воды содержит в себе сто граммов масла. Эта сказка вошла в детскую голову, и я начал пить воду. В день я выпивал, наверное, ведро воды, но до масла так и не добрался. Зато я научился выливать ее назад фонтанами⁴³.

Голод является определяющим фактором в становлении юного глотателя. Кстати, слово «факир» в переводе с арабского означает буквально «бедняк, нищий». Следует отметить, что на выбор профессии цирковых артистов голод и нищета нередко оказывали прямое воздействие. Артист цирка Николай Самохин в стихотворении «Рассказ старого актера» начало своей цирковой биографии также возводит к «куску хлеба»:

Я цирк свой запомнил первый –
Он был деревянным, как короб
(таких уже нет, наверное),
Но он мне по-прежнему дорог.
Меня привезли мальчишкой
К хозяину этого цирка.
На мне были только штанишки
В заплатках цветных и дырках [...]
И слез у меня не было,
Когда я прощался с братом, –
Он ради куска хлеба
Отдал меня в акробаты⁴⁴.

У Шехтмана рассказчик, вслед за отцом потеряв мать, стал беспризорным. Но очень скоро он обрел большой авторитет среди сотоварищей, поскольку в случае обиды пускал обидчику фонтан воды прямо в глаза, за что и был прозван «Яшка-верблюд»:

Однажды один смысленный беспризорный решил использовать мои способности. На Крещатике в то время стояли лотошники, торгующие папиросами. Моя задача заключалась в следующем: я выпивал большое количество воды и бежал по Крещатику, следом за мной неслись пятьдесят беспризорных. Приблизившись к

⁴³ Шехтман Яков. Человек-фонтан. В: Рудольф Славский. Встречи с цирковым прошлым. Сборники мемуаров. М.: Искусство, 1971, 88-89.

⁴⁴ Самохин Николай. Рассказ старого актера. В.: Советский цирк, 1961, № 10, С. 18.

лотошнику, я обливал его с головы до ног водой, пока обалдевший лотошник приходил в себя, мои друзья хватали папиросы и разбегались в разные стороны⁴⁵.

Рассказчик наделяет себя зооморфными чертами. Верблюд – животное, олицетворяющее в мифологических представлениях разных народов выносливость и вечное самовозрождение. В казахской мифологии, верблюд – один из четырёх видов животных (конь, верблюд, баран и корова), символизирующих четыре стороны света, четыре стихии. Верблюд – символ единого и неделимого космоса. Созданный из Ничего, он вмещает в себя весь животный мир. В романе Мухтара Ауэзова «Абай» отец Абая, Кунанбай, приговаривает старика и его молодую невестку к казни через повешение на верблюде именно на том основании, что верблюд – символ начального мира. Кунанбай знает, что люди невиновны, но он убивает их, чтобы захватить хорошие пастбища. Он снимает с себя ответственность и символически переносит ее на верблюда.⁴⁶

Поток воды, вырывающийся из нутра глотателя, равнозначен в тексте Шехтмана порыву воображения. То, что описывает далее Шехтман, перекликается с размышлениями Гастона Башляра. В книге «Вода и грезы» французский философ утверждает, что воображение не есть способность творить образы реальности: оно, будучи радикальнее воли и жизненного порыва, созидает образы, превосходящие реальность, являясь, тем самым, носителем функции ирреального. «Воображать», по Башляру, означает отлучение от обыденности и устремление навстречу новой жизни. Обладая своим автономным динамизмом, воображение открывает путь к вечности⁴⁷. Таким образом, глотание разного рода веществ и извержение их из утробы – это не только демонстрируемое артистом мастерство внутреннего и внешнего тела, а сверх того, еще и материализация, воплощение поэтических образов⁴⁸. Вопреки запретам разума, Шехтман в номере «Поджигатель войны» оживляет метафоры. «Слово-вода» и «слово-огонь» обретают самостоятельное существование:

Мое выступление выглядело так. Манеж залит ярким светом. Выходит Кио и громко объявляет: «Сейчас я продемонстрирую Вам речь одного из купнейших западных специалистов» по вопросам мира».

На арену выносят трибуну. Следом выхожу я – вечерном фраке, цилиндре и белых перчатках. Не спеша, с важным видом поднимаюсь на трибуну, снимаю цилиндр и небрежно бросаю в него перчатки. Улыбаясь, раскланиваюсь во все стороны и начинаю льстивую мимическую речь, плавно жестикулируя руками. Коверный Георгий Энгель, который работал тогда в программе, обращается к иллюзионисту: Товарищ Кио, я что-то не пойму, о чем он говорит. Уж не оглох ли я?» «Сейчас поймете, – отвечает Кио.

Быстрыми шагами он подходит к трибуне и тоненькой палочкой слегка ударяет меня по губам. В ту же секунду у меня изо рта вырывается поток воды.

Это же сплошная вода! – восклицает коверный. «Да, вода, – соглашается Кио, – но это не так безобидно, как кажется на первый взгляд. Сейчас вы увидите изнанку этой речи».

⁴⁵ Шехтман Яков. Человек-фонтан. Славский Р. Е. Встречи с цирковым прошлым. Сборники мемуаров. М.: Искусство, 1971, 90.

⁴⁶ Ср. Ж.К. Каракузова, М. Ш. Хасанов. Космос казахской культуры. Алматы: Евразия, 1993.

⁴⁷ Gaston Bachelard. L'eau et les rêves : Essai sur l'imagination de la matière. Paris, 1942.

⁴⁸ Ср. также: Gaston Bachelard. L'engagement rationaliste. Paris, 1972.

Я мгновенно нагибаюсь и незаметно пью из бутылки керосин. Потом беру спрятанный в трибуне зажженный факел, подношу его ко рту, и на манеж вырывается тугая струя огня⁴⁹. (Илл. 7)

Номер «человек-фонтан» представляется существенным еще и потому, что в нем проявляется попытка создания иллюзии освоения человеком водного пространства «изнутри», доступности водной стихии человеку. Постановки такого рода дополняли водные зрелища, иллюзионные имитации пребывания людей в водной среде, имевшие место в цирке⁵⁰. В определенной степени они коррелируют и с водными аттракционами, активно вторгающимися в последние десятилетия XX века в развлекательную культуру. К ним относятся океанариумы, т.е. особые зоопространства, выдвинутые в морские глубины, выступления людей и водных обитателей в гигантских аквариумах, спектакли в дельфинариях, где демонстрируются прямые контакты человека с обитателями водного мира – китами, моржами, морскими котиками и дельфинами.

Если вернуться к сказанному о том, что глотатель – жонглер, основным инструментом которого являются его собственные внутренние органы, то можно добавить, что благодаря высвобождению силы воображения для артиста становится возможным выпустить на свободу таившиеся в глубинах бессознательного архетипы. Кроме того, артист, проглатывая вещи, может вернуть их в новом качестве или даже изменить ценностные характеристики вещей. Покупая билет на представление артистов-глотателей, зритель фактически платит деньги за ожидаемый им от увиденного сплав положительных и отрицательных эмоций. Способ их преподнесения, включая рекламу, является залогом успеха. После представления глотателя чувство ценности денег может для зрителя перемениться. Шехтман рассказывает, как некоторое время он выступал с номером «Глотатель денег»:

На следующий день я вышел на манеж в костюме обрванца. Ни слова ни говоря, стал рыться в карманах выворачивать их, и на арену выпали три ассигнации. Зрители засмеялись: «Тряси, тряси, может, еще чего вытрясешь...»

Я подозвал к себе трех парней и девушку в красной косынке, сидевших в первом ряду. По моей просьбе они свернули каждую ассигнацию в трубочку и положили в резиновые наплечники, чтобы бумажки не раскуртились. Девушка в чем-то засомневалась, снова развернула трубочки, убедилась в том, что деньги настоящие, и сообщила об этом публике.

Я попросил девушку снова свернуть купюры. Затем вышел на середину арены, глубоко вздохнул и... проглотил деньги. Наступило гробовое молчание. Кто-то из передних рядов ехидно заметил: „Тоже мне фокус, давай и я проглочу!“ Раздался дружный смех. Я подождал, пока зал успокоится. Потом показал моим добровольным ассистентам, что во рту у меня ничего нет, и спросил: «Какую ассигнацию достать первой?»

Вот тут-то и началось: кто кричит, давай десятку, кто – пятерку, кто – трешку...

Всех примирила девушка в косынке: «Доставай десятку!»

Я сделал несколько движений губами, вынул изо рта трубочку и протянул ее девушке.

⁴⁹ Шехтман Яков. Человек-фонтан. Славский Р. Е. Встречи с цирковым прошлым. Сборники мемуаров. М.: Искусство, 1971, 120.

⁵⁰ Наиболее полная и подробная информация о возникновении и существовании водяных арен см. в книге: Dupavillon Christian. Architectures du cirque des origines a nos jours. Edition du Moniteur, Paris, 2001.

«Десятка и есть» – громко воскликнула она. – Та самая.

За десяткой последовала пятерка и трешка. Публика восторженно аплодировала. На манеж выбежал хозяин, потряс мне руки и увел за кулисы: «Послушай, Джек, здорово! Очень здорово! Хочешь каждый день выступать с этим номером? Втрое плачу...»⁵¹

Проглатывая деньги, артист меняет статус общезначимых стоимостных характеристик, запечатленных в денежной символической форме. Деньги, побывавшие в желудке, обретают на глазах у зрителей некое универсально-эстетическое значение, теряя при этом стоимостное начало. Жест глотателя словно возвращает утраченную в Новое время универсализацию эстетического подхода к миру. В центре внимания глотателя, охарактеризованного нами выше в качестве философа-демонстратора, рефлексизирующего над своей телесностью и своим сознанием, оказываются уже – ценности и культура. Глотатель проглатывает деньги, являющиеся для зрителей формальным критерием ценности, уравнивающей людей между собой, а также людей и вещи. При том он словно демонстрирует философскую стратегию Георга Зиммеля, полагавшего, что развитие денежных отношений усиливает разрыв между формой и содержанием, способствуя процессу всеобщего отчуждения.⁵² Проглатывая бумажные купюры, артист отделяет себя от принадлежавших себе же денег. Купюры теряют для артиста и зрителей качество денежных знаков и воспринимаются ими как предметы эстетической репрезентации. В конце концов, во время одного из представлений артист «проглатывает» крупные ассигнации, врученные ему перед началом представления хозяином цирка, и затем инсценирует их «невозвращение», «застревание в желудке» с целью получить назад задолженный хозяином заработок. Жест глотателя – это не ошибка, а как раз такой тип репрезентации, который символизирует обратную сторону опустошения культурных форм и нарастания власти денежных знаков. Деньги, ведущие к роковому отчуждению, исчезают в желудке глотателя и теряют свою опустошающую культурную функцию. Проглатывая купюры, артист словно выносит вердикт настоящему и прошлому, пытается поколебать ценностное сознание зрителей, уверенных в том, что деньги остались в желудке исполнителя. Съеденные деньги перестают быть формальным критерием ценности. Превратившись в актерской утробе в съедобный продукт, они, наконец, обретают целесообразный характер. Отныне они навсегда связаны со своим обладателем, не могут его покинуть и перейти к новому употреблению.

Список иллюстраций:

Илл. 1. Г. В. Дмитриев. Иллюстрация к книге Эмиля Кио «Фокусы и фокусники»

Илл. 2 Али, таинственный египтянин, факир и «человек-фонтан»

Илл. 3. Выступление глотателя огня, Берлин, 1920-е гг.

Илл. 4. Сцена из мультфильма Алексея Котеночкина «Ну, погоди!»: «Волк, проглатывающий воздушный шар»

Илл. 5. Лубок «Славной объедала и веселый подпивала», скопированный с французского изображения Гаргантюа XVII в.

⁵¹ Шехтман Яков. Человек-фонтан. Славский Р. Е. Встречи с цирковым прошлым. Сборники мемуаров. М.: Искусство, 1971, 105-106

⁵² Ср. Georg Simmel. Philosophie des Geldes. [Reprint der Ausgabe von 1920]. Stuttgart: Parkland Verlag, 2001, S. 37-38.

Илл.6. Константин Мелихан, Александр Зудин. Фрагмент из календаря «Календурь-2008».

Илл. 7. Яков Шехтман в аттракционе Эмиля Кио «Поджигатель войны»